Rivista fondata da Piero Cudini

⋆

Periodico annuale

⋆

«Contemporanea» è una rivista internazionale, il cui comitato scientifico è composto da docenti di ruolo nelle università italiane e nelle università di numerosi Paesi esteri.
I saggi pubblicati dalla rivista sono sottoposti a un processo di *peer review*, che comprende una discussione approfondita all'interno del comitato di redazione e la valutazione anonima da parte di due esperti esterni.
anvur: a.

⋆

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione ed alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume Fabrizio Serra, *Regole editoriali tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Serra, 2009[2] (ordini a: fse@libraweb.net).
Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

STRATEGIE E POETICA DELLA REGRESSIONE IN *BEETLEJUICE* DI TIM BURTON

ALESSANDRO GRILLI

Per Paolo, fantasma amico

χρηστηριαζομένου αὐτοῦ [*scil.* Ζήνωνος] τί πράττων ἄριστα βιώσεται, ἀποκρίνασθαι τὸν θεόν, εἰ συγχρωτίζοιτο τοῖς νεκροῖς· ὅθεν ξυνέντα τὰ τῶν ἀρχαίων ἀναγινώσκειν.

DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, 7.2

Zenone chiese all'oracolo cosa dovesse fare per vivere nel modo migliore; il dio gli rispose di stare in contatto con i morti. Allora, capito il responso, si diede a leggere le opere degli antichi.

Lo so, sembra una trovata di pessimo gusto dedicare alla memoria di un amico morto un pezzo sui morti e sul loro misterioso commercio con i vivi. Dalla mia ho però due spiegazioni, una contingente e una di sostanza, che dovrebbero sperabilmente rendere meno inappropriata la mia scelta. Quella contingente: i morti, e i mostri in cui l'immaginario li trasforma, sono il tema che assorbe le mie energie da qualche anno a questa parte; la ricerca si dovrebbe tradurre presto (dico per dire) in una monografia che questo saggio anticipa in piccola parte. Quella sostanziale: il mio desiderio di esternare con un lavoro di interpretazione la memoria affettuosa che ho di Paolo mi spinge a scrivere non tanto *per* Paolo, ma *su* Paolo. Le riflessioni intorno a *Beetlejuice* proposte nelle pagine che seguono si concentrano su aspetti della poetica di Tim Burton in cui si possono riconoscere aspetti essenziali della poetica di Paolo scrittore e, a monte, della sua peculiarissima visione del mondo. Quando io e Paolo ci siamo conosciuti, in un corridoio di collegio, alla Scuola Normale Superiore di Pisa, nel 1990, Burton non era ancora il regista di culto che è diventato negli anni seguenti, e il solo *Beetlejuice*, suo secondo lungometraggio, non ne garantiva una comprensione sfaccettata, pur introducendo il tema, fondamentale e anch'esso squisitamente zanottiano, del rapporto amichevole e tenero con i morti.[1] Già poco tempo dopo sarebbe stata evidente a me e a chiunque l'affinità perturbante fra il protagonista di *Edward Scissorhands* (1990, uscito però in Italia nell'aprile 1991) e l'immagine di stralunato Pierrot che Paolo offriva, partecipando in disparte, sempre insieme e sempre fuori luogo come il Cosimo Piovasco di Calvino. Dalla nostra prima chiacchierata a due, peraltro, Burton era rimasto fuori – Paolo mi aveva parlato piuttosto della sua passione per Stevenson, che mi aveva dato un'idea non solo dei suoi (condivisibili) gusti letterari, ma dell'inclinazione regressiva insita nel suo approccio alla letteratura (cioè al mondo). Non c'è bisogno di genî della comparatistica per vedere quanto Stevenson, Burton e Zanotti abbiano in comune, nella loro rappresentazione dell'inserimento sociale come violenza, e nel loro impulso a idealizzare l'infanzia come resistenza utopica e autenticità, rivalutando l'aberrazione e gli scarti defunzionalizzati come scaturigini privilegiate del senso.[2] Di fatto, mi piace

[1] Un tema centrale già in uno dei primi cortometraggi di Burton, *Frankenweenie* (1984), ripreso poi come lungometraggio in *slow motion* nel 2012. Qui Burton arricchisce l'ipotesto di riferimento, il *Frankenstein* di MARY SHELLEY nella canonica e per lui cruciale *Verfilmung* di James Whale (1931), con un elemento molto significativo per il discorso che intendo articolare in questo scritto: il tentativo di riproduzione artificiale della vita non è motivato da volontà di conoscenza o di potenza, ma dall'affetto e dalla nostalgia per la creatura scomparsa.

[2] Sul valore simbolico degli oggetti defunzionalizzati in letteratura ORLANDO 1993 è il saggio di riferimento obbligato.

qui riferirmi all'opera narrativa di Paolo (edita e inedita, avendomi sempre Paolo garantito generosamente l'accesso alla versione beta dei suoi scritti) come conferma esterna della mia lettura di *Beetlejuice*, le cui strutture profonde trovano nei soggetti zanottiani una realizzazione di intima affinità.

Tra le dinamiche peculiari della poetica di Tim Burton va infatti sicuramente incluso l'addomesticamento controtendenza di istanze configurate dall'immaginario come minacce antisociali: spostati,[1] folli,[2] falliti,[3] mostri[4] – e, su tutti, i morti,[5] per cui Burton nutre un affetto e una comprensione che nell'opera di Paolo Zanotti trovano, a mio giudizio, un parallelo costante e sostanziale. La struggente tenerezza per la sposa cadavere in *Corpse Bride* (2005), che riprende uno spunto già presente proprio in *Beetlejuice* (1:12:10 sgg.) nasce dalla stessa urgenza che motiva la ricerca di Paperoga nel *Testamento Disney*,[6] e di cui si trovano spunti già nella vicenda dell'ancora inedito *Trovate Ortensia!* Nelle pagine che seguono vorrei dunque proporre un *close reading* di *Beetlejuice* nella convinzione che proprio questo film, meglio di altri forse più maturi o più popolari, fornisca una chiave d'accesso privilegiata non solo alla poetica di Tim Burton, ma anche, di riflesso, all'opera di Paolo Zanotti.

Beetlejuice è senz'altro «one of the more bizarre comedy-horror films to be released by a major studio» (Hallenbeck 2009, p. 155), e la sua anomalia rispetto al repertorio dei generi lo ha configurato fin dall'inizio come un'operazione di grande audacia produttiva.[7] Di fatto, l'entusiasmo del pubblico non ha trovato pieno riscontro tra i primi critici del film, che ne hanno talora deplorato – un'accusa del resto rivolta spesso a Burton – la debole coerenza narrativa.[8] È vero che le sfavillanti trovate di immaginazione si prestano in qualche misura a determinare un andamento 'a numeri', ma non si può negare che questi 'numeri' costruiscano, nella loro concatenazione, una trama di perfetta continuità diegetica e simbolica – tanto, almeno, quanto continue sono le trame, tradizionali e archetipiche, di cui *Beetlejuice* esibisce il sistematico rovesciamento. Nell'ambito della letteratura secondaria, per di più, alla frammentazione apparente delle narrazioni, che

La predilezione burtoniana per i corpi incompleti o defunzionalizzati è registrata come saliente da Bassil-Morozow 2011, p. 215.

[1] Una buona tipologia degli eroi burtoniani in Newman 2011. Per fare solo alcuni esempi di spostati: il Victor di *Frankenweenie* (filmato da Burton due volte, come corto nel 1984 e come lungometraggio nel 2012) è chiaramente un individuo introverso e incapace di integrazione sociale; in *Sleepy Hollow* (1999), Ichabod Crane è tale, per la sua adesione ai principi dell'investigazione scientifica, atipica rispetto al contesto uniformemente superstizioso degli Hudson Highlands; ma anche Ed Bloom in *Big Fish* ha i tratti dello spostato nell'accezione mitomane; ancor più esplicitamente l'eccentrico Willy Wonka, in *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), si configura come individualità eccezionale e non commensurabile con gli individui ordinari o diversamente stravaganti.

[2] Non solo i folli costituiti come tali dagli ipotesti di riferimento, come il Cappellaio di *Alice in Wonderland* (2010), ma i *villains* di *Batman* (1989) e *Batman Returns* (1992), che rappresentano le personalità di fatto più interessanti della narrazione, a dispetto delle dinamiche assiologiche obbligate dall'impianto narrativo.

[3] Il film più pertinente in proposito è senz'altro *Ed Wood* (1994), che rappresenta il fallimento sia come obiettivo scacco professionale (nel caso del protagonista), sia come degenerazione e declino (nel caso del deuteragonista Bela Lugosi).

[4] L'esempio senz'altro più luminoso in tal caso è offerto dal protagonista eponimo di *Edward Scissorhands* (1990), che non a caso viene da molti considerato il film in assoluto più emblematico della poetica del regista – non a caso il solo, se si eccettua *The Nightmare before Christmas* (diretto però dal suo collaboratore Henry Selick), di cui Burton abbia fornito anche il soggetto.

[5] Una vera e propria linea continua da *Frankenweenie* (1984) a *Beetlejuice* (1988), da *Corpse Bride* (2005) a *Dark Shadows* (2012).

[6] Zanotti 2013.

[7] Rose, in Woods 2007, p. 69: «*Beetlejuice* was a marketing executive's nightmare, a movie that defied categorisation».

[8] Ad es. il recensore del «New York Times» stroncò il film come un «television comedy show in which gags don't grow one out of another but succeed one another, randomly» (Canby 1988, p. 17). Sorprendentemente (gli autori spesso sono i primi a fraintendere le loro opere!), lo stesso regista è altrove reo confesso: «it [*Beetlejuice*] had no real story, it didn't make any sense, it was more like a stream of consciousness» (Burton, citato in Page 2007, p. 44). Interviste dell'autore sono raccolte in Fraga 2005 (su *Beetlejuice* pp. 3 sgg., 9 sgg.); interviste, recensioni e articoli in Woods 2007 (su *Beetlejuice* pp. 31-39).

potrebbe aver già di per sé opacizzato la comprensione dell'insieme, corrisponde un interesse orientato in prevalenza verso questioni tecniche o comunque circoscritte:[1] la storia della realizzazione e le sue ricadute biografiche vengono sempre o quasi sempre privilegiate rispetto a un discorso interpretativo focalizzato sul testo come autonomo organismo simbolico.[2] Anche gli studi d'insieme sull'autore, del resto, finiscono per attenersi di norma a una ricostruzione evolutiva del suo mondo immaginario e riescono così a tener conto più di costanti tematiche o strutturali che dei tratti specifici di singoli testi;[3] nei casi migliori il macrotesto è spiegato in relazione al contesto sociale e culturale.[4] Il solo studio a me noto che tenti di valorizzare le peculiarità dell'immaginario burtoniano in un'interpretazione complessiva è la recente monografia di Helena Bassil-Morozow (2010), che vede nel macrotesto di Tim Burton l'estrinsecazione di temi e strutture della psicologia analitica junghiana.[5] L'idea di fondo dello studio è che al centro dell'opera di Burton si possano sempre riconoscere le dinamiche del processo di individuazione, che l'autrice indaga a partire da strutture archetipiche – il bambino, il mostro e simili. Burton stesso presenterebbe, secondo Bassil-Morozow, i tratti di un *puer aeternus*, capace di organizzare simboli primordiali in strutture narrative tali da attingere allo statuto del mito. Molte delle intuizioni dell'autrice sono, a mio giudizio, del tutto pertinenti, e convincenti le interpretazioni che da esse vengono estrapolate; un limite importante di questo approccio resta però la subordinazione dell'oggetto da interpretare alle categorie del sistema di pensiero adottato come filtro ermeneutico – sistema che tende perciò a imporsi con rigidezza anche dove una maggiore elasticità o un maggiore eclettismo metodologico garantirebbero forse risultati più felici.

Il mio approccio, viceversa, preferisce piegare uno strumentario più variegato a una messa a fuoco monografica di *Beetlejuice*, nella convinzione che proprio in quest'opera affiori con la massima evidenza il nucleo fondamentale dell'immaginario di Tim Burton. Una formulazione generale provvisoria potrebbe essere la seguente: l'impulso alla base delle dinamiche burtoniane è una sorta di proliferazione e generalizzazione del complesso di Peter Pan,[6] che si manifesta com'è ovvio in una spinta regressiva caratterizzata però da una variante del tutto peculiare – la convergenza connotativa e simbolica dell'infanzia e della morte. Questo non significa tanto che Burton parli di bambini morti, o che i morti di Burton siano un po' bambini (anche se entrambe queste affermazioni, soprattutto la seconda, sono sicuramente vere applicate al macrotesto), quanto

[1] Uno dei migliori studi in tal senso è McMahan 2005; utile anche Page 2007, pp. 40-58.

[2] Si vedano ad es. le pagine su *Beetlejuice* nelle biografie del regista: Hanke 2000, Merschmann 2000.

[3] Per un'introduzione generale all'autore vedi Odell, Le Blanc 2005; molti saggi d'insieme, anche pregevoli, sono stati in parte superati dalla continuità della produzione di Burton, e della sua evoluzione creativa (in relazione a *Beetlejuice* si vedano ad es. Spanu 1998, pp. 43 sgg.; Smith, Matthews 2002, pp. 49 sgg.). Tra gli studi generali più recenti vanno invece ricordati almeno Ferenczi 2010 e Spaladori 2010 (Lee 2012 si propone come guida al macrotesto ma si limita di fatto all'analisi di soli cinque lungometraggi). Fondamentale, per la ricchezza di dettaglio e la sistematicità dell'analisi, Heger 2010 (il fatto che la monografia sia in lingua tedesca ne ha purtroppo, inevitabilmente, penalizzato la risonanza). Tra le costanti rilevate dagli interpreti c'è ovviamente la stranezza eccezionale dei protagonisti burtoniani (un luogo comune della critica, da Di Donato 1999 a Lardieri 2008 e Horsley 2009), che però viene spesso registrata come un dato di fatto e non inquadrata in un ulteriore discorso interpretativo.

[4] Ad es. Spanu 1998, p. 15 ritiene che l'opera di Tim Burton smascheri in primo luogo la decadenza della famiglia media e l'irrealizzabilità del sogno americano; Heger 2010, p. 32, invece, vede sì nell'opera di Burton uno «Spiegelbild gesellschaftlicher Befindlichkeiten und kultureller Verhaltensmuster», ma la ricollega accortamente al contesto sociale tramite un'analisi attenta in primo luogo alle dinamiche di ricezione che hanno accompagnato l'attività creativa del regista.

[5] Sulle applicazioni delle teorie junghiane all'analisi del film si vedano almeno Singh 2009; Hauke, Hockley 2011.

[6] Come ricorda Lardieri 2008, p. 9, Burton contesta l'applicazione del concetto di 'sindrome di Peter Pan' ai suoi personaggi (un'applicazione invece piuttosto frequente: vedi ad es. Heger 2010, p. 33); e in effetti l'isolamento dei caratteri burtoniani non nasce tanto dalla volontà quanto dall'insuccesso dell'integrazione; tuttavia, qualunque etichetta si voglia usare per definirlo, nell'opera di Burton è innegabile e ubiquitario il disagio infantile di fronte all'adattamento imposto dalla crescita e dall'integrazione.

che la sfera simbolica della morte si configuri nell'opera di Burton come un equivalente straniante e paradossale dell'infanzia: essi rappresentano infatti il *telos* idealizzato di un recupero regressivo che coincide con l'impossibilità (o il rifiuto) dell'adattamento e dell'integrazione sociale.[1]

A pensarci bene, la cosa non stupisce più di tanto, visto che l'infanzia permanente è sinonimo appena sfumato di morte prematura. Gli impliciti sinistri che aleggiano intorno all'idea stessa del *restare bambini* sono già stati del resto memorabilmente evidenziati da Humpty Dumpty in *Through the Looking Glass* di Carroll: avere *sempre* sette anni è possibile, ma c'è bisogno della «proper assistance»[2]... Anche la figura di Peter Pan, in effetti, si lascia leggere facilmente come estrinsecazione narrativa di una volontà infantile che trova nella morte il solo rifugio possibile di fronte all'ineluttabilità dell'integrazione sociale. A differenza di Wendy e di tutti gli altri bambini (come recita il memorabile *incipit* del romanzo, «All children, except one, grow up»), Peter Pan non diventa mai grande,[3] e resta così nel limbo di quelle 'anime innocenti' per cui anche la severa Chiesa cattolica ha un occhio di indulgente comprensione. In Tim Burton, insomma, lo spazio dell'utopia regressiva fa della morte un equivalente simbolico dell'infanzia perduta; del resto, se è vero che morire è un processo solo in apparenza istantaneo, ma che in realtà avviene giorno per giorno,[4] che differenza può mai esserci tra i bambini che tutti noi abbiamo annientato crescendo e i nostri *altri* cari morti? Cosa ci impedisce di pensare che gli uni e gli altri facciano davvero amicizia in quell'oltretomba speciale che è il discorso letterario, dove, come chiarisce la teoria freudiana,[5] trova finalmente espressione tutto ciò che la realtà reprime e spinge via?

Già che abbiamo nominato Freud, sarà il caso di precisare *in limine* che questa mia lettura di *Beetlejuice* presuppone una teoria generale dell'orrore che ora non ho modo di esporre in dettaglio, ma di cui posso richiamare a mo' di schematica premessa le coordinate generali.[6] Si tratta di una teoria di ispirazione, appunto, fondamentalmente freudiana, ma attenta soprattutto alle ricadute che le dinamiche psichiche hanno sul piano delle funzioni sociali della cultura. Nel complesso, ritengo di poter argomentare che l'effetto estetico dell'orrore costituisca uno degli ambiti privilegiati per la disciplina sociale delle emozioni, una disciplina non tanto agganciata a traumi endopsichici dell'età evolutiva (come vuole l'ortodossia freudiana), quanto guidata da finalità di ordine sociale che vanno molto al di là delle determinanti individuali. L'orrore consiste (per esprimersi con una formula elementare) in una semantizzazione culturale di impulsi atavici. Questo vuol dire che a monte dell'orrore come effetto estetico culturalmente

[1] Non a caso proprio il tema della mancata integrazione è alla base della lettura junghiana del macrotesto articolata da Bassil-Morozow 2010 (da cui dipende anche Eadem 2011; ma si veda anche Lardieri 2008).

[2] Carroll [1871] 1970, p. 266.

[3] Barrie 1911, p. 1; la centralità del tema è evidenziata dal sottotitolo *The Boy Who Wouldn't Grow Up*. Va menzionata infine come pertinente l'ipotesi (Birkin 2003) che l'ispirazione per il personaggio di Peter Pan possa in parte ricondursi alla morte di David Barrie, fratello maggiore del drammaturgo. Morendo alla fine dell'infanzia, David avrebbe lasciato alla madre la consolazione di sapere che non avrebbe mai smesso di essere un bambino.

[4] La formulazione classica del concetto è in un'epistola di Seneca a Lucilio (24.20) – che significativamente vede proprio nelle fasi superate della vita un'estensione del dominio della morte: «Cotidie morimur. Cotidie enim demitur aliqua pars vitae, et tunc quoque, cum crescimus, vita decrescit. Infantiam amisimus, deinde pueritiam, deinde adulescentiam. Usque ad hesternum, quicquid transit temporis, perit; hunc ipsum, quem agimus, diem cum morte dividimus» («Moriamo ogni giorno. Ogni giorno infatti ci viene sottratta una parte di vita, e nel momento stesso in cui noi cresciamo, la nostra vita decresce. Abbiamo perso l'infanzia, poi la fanciullezza, poi la giovinezza. Fino al giorno appena trascorso, tutto il tempo che passa è perduto. Questo stesso giorno in cui viviamo, lo dividiamo con la morte»).

[5] Mi riferisco naturalmente a Orlando 1973, più volte ristampato e infine raccolto come secondo volume in Orlando 1990-1997.

[6] Ho finora esposto e discusso i risultati parziali di questa ricerca in due corsi di *Letterature comparate* tenuti all'Università di Pisa negli a.a. 2011-2013.

elaborato si possono individuare istinti atavici preculturali, il più importante dei quali è il riflesso di fuga (comune a uomini e animali superiori) di fronte a un possibile predatore. Su questa base automatica, la cultura innesta di volta in volta contenuti socialmente determinati. In altre parole: ogni mostro che salta fuori dall'immaginario non è altro che una risemantizzazione del predatore, attraverso la quale la cultura può articolare strategie di demonizzazione indispensabili per il buon funzionamento delle dinamiche sociali. I tratti che essa attribuisce via via alle diverse risemantizzazioni del predatore (morto che ritorna, licantropo, orco, strega, vampiro, ecc.) sono sempre, a ben vedere, chiaramente orientate verso la marginalizzazione e la tabuizzazione di aspetti o comportamenti socialmente disfunzionali. In tal modo può emergere per constrasto il 'bene' associato alla realtà e alle scelte prosociali. Tutti i mostri che spaventano i bambini (e continuano a spaventare gli adulti in cui quei bambini si trasformano) hanno dunque le bocche zannute proprie di quei predatori che nessuno ha mai incontrato, e, al di là di questa generica pulsione antropofaga, tratti mostruosi particolari che si rivelano di volta in volta subordinati alla propaganda di trasparenti doveri prosociali. A chiarire questi connotati penso che la psicanalisi (soprattutto nelle sue declinazioni freudiana e junghiana) abbia offerto a tutt'oggi i contributi più importanti: quasi tutti i mostri possono infatti essere interpretati come derive disfunzionali di un paterno e di un materno demoniaci. Come spiega Freud con fondamentale intuizione in *Totem e tabù*, la nostra paura dei defunti è effetto del carattere ambivalente del sentimento che ci lega a loro.[1] Essa riflette infatti i nostri rapporti pregressi con ciò che quei defunti rappresentavano da vivi – da un lato il deferente affetto dovuto ai nostri genitori e a tutti gli anziani, dall'altro l'odio e il desiderio di morte che proprio i genitori e gli anziani possono aver ispirato. La pressione esercitata dalla generazione precedente (in termini di autorità, ma anche di prevalenza nell'accesso alle risorse) è infatti per statuto il principale impedimento al pieno sviluppo di ogni soggetto sociale. Simili sentimenti, osserva Freud, si placano solo dopo che un meccanismo di proiezione li ha attribuiti per spostamento proprio a coloro che ne sono vittima:

> I sentimenti discordi – di tenerezza e di ostilità – che attribuiamo con fondati motivi agli uomini nei confronti dei loro morti vogliono imporsi entrambi al momento della dipartita, rispettivamente come lutto e come soddisfazione. Questo confrasto non può che portare a un conflitto, e poiché uno dei poli opposti, l'ostilità, è in tutto o in gran parte inconscia, l'esito del conflitto non può esser quello di sottrarre l'intensità minore da quella maggiore e di stabilire fra esse una differenza cosciente come accade per esempio quando perdoniamo a una persona amata un'offesa che essa ci ha arrecato. Il processo viene liquidato piuttosto mediante un particolare meccanismo psichico che in psicoanalisi si è soliti definire "proiezione". L'ostilità, della quale nulla si sa e nulla si vuol sapere, viene reietta dalla percezione interna verso il mondo esterno, e in tal modo separata dalla propria persona e sospinta su quella dell'altro.[2]

Allo stesso modo la teoria junghiana ci permette di riconoscere in streghe, vampiri e altri mostri inclusivi, soffocatori e succhiasangue, i contorni di una maternità demoniaca in cui si esplica l'archetipo bifronte della *mater*, benefico e distruttivo al tempo stesso.[3] Quando dunque l'immaginario propone alle nostre duttili emozioni bisognose di una guida i pericoli del predecessore che ritorna (sia esso fantasma incorporeo o zombie,

[1] Sull'ambivalenza si veda Freud [1912-1913] 1975, pp. 38 sgg.; sull'ambivalenza nei confronti dei propri cari defunti, in particolare, ivi, p. 68: «Questa ostilità, celata nell'inconscio e nascosta dietro un tenero amore, esiste in quasi tutti i casi di intenso legame affettivo con una determinata persona, ed è l'esempio classico, il paradigma dell'ambivalenza emotiva propria di tutti gli uomini».

[2] Freud [1912-1913] 1975, pp. 69-70.

[3] Il concetto viene definito e precisato da Jung a più riprese (Jung 1938-1954); fondamentale, per la verifica in un set amplissimo di sistemi culturali, è inoltre lo studio di uno dei principali allievi e collaboratori di Jung, Erich Neumann (1956).

eruzione ctonia del male o in generale turbativa e ostacolo alla normale vicenda generazionale), possiamo riconoscere in quella proposta gli estremi della teoria freudiana, secondo cui la demonizzazione nasconde il nostro *odio represso* per i morti.

La mia prospettiva specifica, tuttavia, prende da Freud e Jung solo le mosse, e preferisce inscrivere la grammatica dell'orrore in una dinamica squisitamente foucaultiana di produzione discorsiva del controllo:[1] tramite le strutture tradizionali dell'immaginario, la cultura ha buon gioco nel perpetuare assetti di potere e dinamiche di dominio sociale: basta avvezzare ogni membro del gruppo a prediligere narrazioni che seguano la vicenda di un eroe giovane che si avvia a superare le avversità della vita per realizzare il suo sogno di felicità amorosa e di integrazione sociale, magari col dispiego di virtù altruistiche che includano la collettività umana tra i beneficati dai suoi *exploits* personali (non a caso tale è rimasta è la trama base della *romantic comedy* dal IV secolo a.C. a oggi). I cattivi di simili narrazioni esprimono invece i tratti opposti: prevalenza di impulsi privati e individuali e inadempienza rispetto agli obblighi di crescita prosociale.

In questa prospettiva è facile che la secessione dal corpo sociale prenda la forma, sul piano narrativo, di una simbolica inversione temporale: se l'ordine consiste in un progetto di sviluppo unidirezionale, che va da un passato di incertezza a un futuro di verità conquistate e adempimenti soddisfatti,[2] il male tenderà ad annidarsi appunto nelle perturbazioni di una simile linearità. Ecco perché tornare dal regno dei morti a disturbare i vivi (come fanno tutti i mostri ctonii o le varie incarnazioni del non-morto), come pure bloccare o invertire il processo di crescita che realizza i vivi come soggetti sociali (come fanno le streghe, o le amanti a vario titolo fatali),[3] non sono che due aspetti dello stesso pericolo archetipico. Ecco perché gli oggetti d'orrore, siano essi *patres* freudiani o *matres* junghiane nelle più varie forme, si possono complessivamente intendere come espressioni di una pericolosa e tabuizzata logica di inversione temporale, quella della regressione antisociale della morte opposta alla progressione prosociale della vita. La mummia che vuole uccidere una ragazza per riportare la sua antica fidanzata in vita;[4] il fantasma che angustia i vivi per impedir loro di godere appieno di uno spazio abitativo o, quando possibile, spingerli anzi tempo nella tomba;[5] la strega che imprigiona il bambino nella stia dei polli per mangiarselo in santa pace (cioè per ficcarlo di nuovo nella sua pancia di madre rovesciata),[6] non sono altro che paladini di un'inversione temporale distruttiva e dunque da combattere – facendo sì appunto che i morti si allontanino in un passato senza ritorno, e che le madri buone lascino andare i figli verso il futuro invece che richiamarli indietro in una allettante e tremenda alternativa all'affermazione

[1] Secondo i percorsi studiati dal filosofo nell'ultima fase della sua attività, e descritti in particolare in Foucault 1976.

[2] La denuncia dell'obbligo al progresso lineare innerva la teoria critica, e ha un importante antesignano nel discorso della Scuola di Francoforte (Horkheimer, Adorno [1944, 1969] 2010). Dalla critica marxista dell'ideologia borghese il concetto trapassa del resto anche nel più recente dibattito antisociale, dove la critica al futurismo riproduttivo è spinta al suo punto estremo in Edelman 2004.

[3] L'equivalenza funzionale tra una femminilità che distrugge come pervertimento demoniaco del materno o come vincolo a una felicità amorosa antisociale è sviluppato in Grilli 2012, pp. 141 sgg.

[4] Tale è ad es. l'impianto narrativo di un classico horror come *The Mummy* (Karl Freund, 1932).

[5] È la situazione della storia di fantasmi archetipica, in una lettera di Plinio il Giovane citata più avanti; ma anche *The Castle of Otranto* di Horace Walpole (1764), testo di modeste qualità letterarie ma archetipo del gusto e della narrativa gotici, inserisce le incursioni fantasmatiche in una dialettica (moralistica) di contrasto fra le ragioni della successione legittima e quella dell'usurpazione (con i fantasmi, beninteso, rappresentanti dell'ordine metastorico contro l'abuso del tirannico principe di Otranto Manfred).

[6] Il riferimento evidente è alla situazione archetipica di *Hänsel und Gretel* nella versione ormai canonica (J. e W. Grimm [1837] 2004, pp. 86-92); ma si osservi che la funzione della strega, in quanto madre demoniaca, consiste in generale nel bloccare lo sviluppo. Anche quando l'inclusione non si realizza come predazione omicida, la strega tende comunque a distogliere il soggetto in formazione dalle normali tappe della sua maturazione organica e sociale. Un esempio lampante in questo senso è in *Rapunzel*, dove la strega, che si presenta 'junghianamente' come una madre vicaria, chiude la figlioccia in una torre per impedirle di incontrare il futuro fidanzato.

identitaria individuale. Ogni volta perciò che useremo in questo discorso i termini 'progressivo' o 'regressivo' ci riferiremo a una dialettica di questo tipo, sospesa tra spinte normative all'adeguamento integrato nei ritmi lineari della vita associata e forme di resistenza individuale marcate dal disadattamento e dalla nostalgia.

Se queste dunque sono le leggi dell'orrore, discorso retrivo e conservatore se mai ve ne furono, appare chiara la natura *reattiva* della poetica di Burton: la sua opera si può considerare nel complesso come una *negazione* degli impliciti conservatori immanenti in ogni logica di demonizzazione; in vece loro, vi si incontra una celebrazione sommessa ma caparbia della resistenza all'integrazione, della ribellione nei confronti di un moto lineare 'progressivo' visto come desolante deriva. Con un tratto ulteriormente specifico: la regressione, celebrata spesso da autori per l'infanzia (e non solo) come un impulso di esuberante vitalità,[1] si inscrive secondo Burton in un orizzonte di rassegnata, mortuaria malinconia. Renitente ad affrancarsi dalle leggi dei doveri prosociali, che infatti nella sua opera non sono sbeffeggiate e decostruite, ma viste come un obiettivo oltre la portata di eroi troppo sgangherati per provarsi vincenti, Burton accoglie nella sua visione del mondo l'idea (in ultima analisi prosociale e normativa) che la regressione sia effettivamente 'mostruosa'.[2] Tranne poi disinnescare questa mostruosità mettendo in crisi la nozione stessa di 'progressivo', e con essa la funzione perturbante del mostruoso. Separando significante e significato, Burton desemantizza così il mostruoso mantenendone i tratti formali svuotati di ogni connotazione demonizzata e repressiva: gli eroi di Burton sono mostri non-mostri, deviazioni pericolose in teoria che si rivelano di fatto amichevoli e innocenti. Una simile poetica demistifica insomma il discorso normativo tradizionale, fondato sulla demonizzazione dei tratti devianti e dei pericolosi impulsi all'inversione temporale, e gli sostituisce non tanto una contestazione della nozione di devianza, quanto piuttosto una sua neutralizzazione come spinta regressiva legittima, condivisibile e innocua. La devianza, quindi, non ha più i connotati di aggressività antisociale che le dinamiche conservatrici e omologanti della cultura le proiettano contro (i mostri come espressione del paterno demoniaco che impedisce il pieno sviluppo del normale soggetto sociale), ma il commovente profilo di una disfunzionalità ripiegata su se stessa, incapace sia di integrazione prosociale che di decisa opposizione antisociale.

Traducendo questo discorso in termini freudiani classici, potremmo dire che l'opera di Burton capovolge il consueto schema di conflitto edipico fondato sull'affermazione dei figli (il sol dell'avvenire) contro i padri (il vecchio opprimente che non si schioda) e ne propone a tratti una sorta di comica, antiedipica inversione: svuotata di valore la paternità ordinaria, i suoi tratti positivi (la responsabilità, l'accudimento) vengono sussunti paradossalmente da figure filiali, che la esercitano *à rebours* con felice goffaggine. Si pensi a *Ed Wood* (1994), costruito intorno a un protagonista chiaramente regressivo (come rivela, tra mille segnali convergenti, il suo feticismo per i golfini d'angora, che gli permette di recuperare in parte la perduta felicità fusionale con la madre: «My mom wanted a girl, so she used to dress me in girlie clothing»: 26:20-22); nonostante questo tratto caparbiamente 'filiale', il personaggio rivela la propria maturità controtendenza prendendosi cura di un padre simbolico disfunzionale come Bela Lugosi, ex vampiro disintegrato dall'obsolescenza professionale e dalle droghe (anche lui, a modo suo, un

[1] Si pensi a *Pippi Calzelunghe*, fulgido esempio di bambina che «non vuole diventare grande» (LINDGREN [1945-1948] 1958, pp. 289 sgg.). Anche se la condizione adulta è assente dalla sua esperienza diretta, Pippi sa dell'essere cresciuti quanto basta a volersi tirare indietro: «le persone grandi non si divertono mai; hanno solo molto da lavorare, degli abiti buffi, i calli e le tasse *cumunali*» (ivi, p. 294).

[2] Come dimostra ad es. il finale di *Edward Scissorhands*, che sancisce l'incompatibilità tra umani e mostri al di fuori del piano dell'immaginazione e della nostalgia.

mostro residuale che non fa più paura a nessuno…). Anche Edward Scissorhands, il cui 'padre' muore prima di poterlo completare, abbandonandolo a un destino di marginalità solitaria, manifesta la sua disponibilità all'integrazione rivelandosi pronto al servizio e all'accudimento. Ma si pensi soprattutto a *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), un soggetto di R. Dahl in profonda sintonia con la poetica di Burton: il sistema dei personaggi mette qui in campo una paternità progressiva opprimente (il dr. Wonka) che viene totalmente superata, mentre il figlio Willy Wonka costruisce con fatica la sua diversa adultità all'insegna della devianza regressiva (la passione per la cioccolata, che lo conduce al trionfo planetario). Dopo aver mostrato la funzionalità vincente della regressività filiale, Willy Wonka perfeziona un vero e proprio scambio dei ruoli padre-figlio: al culmine del successo e della fama, infatti, Willy si cercherà un erede (perché tale è lo scopo ultimo dell'insolita lotteria), e lo selezionerà, si badi bene, per i suoi tratti normotipici, scartando con ignominia tutti i candidati troppo 'strani'. In tal modo l'erede putativo dell'eccentrico sarà un bambino *totalmente normale* e immune dai capricci tipici dell'infanzia, e potrà così svolgere il ruolo di riequilibratore simbolico: non solo spingerà Willy a riconciliarsi con il padre, ma garantirà che nel sistema padre-figlio i due ruoli siano complementari e non antagonistici. Non a caso alla fine della storia il sistema dei personaggi realizzerà l'inversione burtoniana per eccellenza, e comprenderà non più un padre progressivo opprimente opposto a un figlio regressivo, ma un padre infantilmente regressivo affiancato da un figlio tranquillamente progressivo.

Più di ogni altra cosa, l'inversione al centro dell'immaginario burtoniano, il nucleo del suo complesso di Peter Pan, è l'amore che si sostituisce alla paura per i morti. Lungi dal considerare la morte come il rimosso obbligato, l'orizzonte antisociale e perciò demonizzato rispetto al quale definire la vita associata come contenuto positivo, Burton si limita a collocare il proprio punto di vista oltre il confine del mostruoso, cogliendo la continuità sostanziale che esiste tra ciò che viene demonizzato dalla cultura come antisociale e disfunzionale (mostri e morti mostruosi *in primis*) e ciò che invece viene sospinto (o si rifugia) ai margini in quanto inabile o restio a far propri i martellanti appelli dell'uniformità progressiva. I morti dunque non sono più pericolosi demonii da esorcizzare nell'eterna battaglia 'cultura contro non-cultura',[1] ma creature fragili e pacate, che vivono la propria condizione aliena senza risentimento aggressivo, in uno stato di fragile isolamento. L'impianto narrativo di *Corpse Bride*, che ricordavamo già sopra, è impostato sul rovesciamento che sostituisce al timore per il morto che ritorna, tabù orroroso per eccellenza, un sentimento amoroso che non indietreggia nemmeno di fronte al limite più invalicabile. A differenza di ogni situazione 'amore e morte' alla *Romeo and Juliet*, dove la morte è di fatto l'unico orizzonte a permettere la riunione di amanti destinati alla separazione in vita, la personale declinazione burtoniana del tema prevede appunto una felice estensione dell'amore oltre i limiti della vita stessa. Lo specifico dell'immaginario burtoniano consiste dunque nel ricusare l'obbligo della separazione tra vivi e morti inscritto in qualunque sistema culturale e nel sostituirlo con una compresenza distesa e tendenzialmente aproblematica di elementi altrimenti destinati a inconciliabile opposizione. Dico tendenzialmente perché non tutte le attestazioni di questo rovesciamento anticulturale risultano portate fino in fondo: la vicenda di *Edward Scissorhands*, ad es., si può leggere come un rovesciamento 'comico' del motivo del mostro emarginato, ma finisce comunque con una conferma della tradizionale, 'inevitabile' separazione; quando Edward, per stare vicino a Kim, infrange il tabù dell'omicidio (1:30:10), egli si condanna *ipso facto* all'esclusione perpetua dalla comunità degli umani.

[1] È implicito qui un riferimento alla schematizzazione lotmaniana dello spazio culturale (Lotman 1969).

E la conclusione della storia, che la proietta in un passato mitico e eziologico (Edward è il genio della neve: «Before he came down here, it never snowed, and afterwards it did»: 1:34:35-47), conferma come la letteratura, nella fattispecie la fiaba per bambini, sia il rifugio delle armonie represse, delle congiunzioni vietate dal principio di realtà.

La dinamica di *Beetlejuice* spinge il rovesciamento molto oltre, e non si contenta di un'armonia possibile ma circoscritta all'orizzonte della memoria o della *rêverie*. Qui la conclusione (1:26:30 sgg.), con la felice coesistenza di vivi e morti, esibisce un'armonia tra inconciliabili che ha tutta l'aria di un *ménage* perfettamente funzionale (*The Living and the Dead. Harmonious Lifestyles and Peaceful Co-Existence* è il titolo del libro che Charles Deetz sta leggendo mentre i due fantasmi adempiono felicemente le funzioni parentali con sua figlia Lydia, 1:22:54). La categoria del rovesciamento non basta dunque a spiegare la dinamica specifica di *Beetlejuice*, molto più audace e trasgressiva anche rispetto a *Edward Scissorhands*: se infatti in quest'ultimo testo l'addomesticamento del mostro sembra possibile, ma fallisce comunque per la natura intrinsecamente competitiva e violenta delle relazioni sociali e dell'omologazione che ne risulta (non si dimentichi che la situazione precipita per le rivalità amorose Edward-Jim e Kim-Joyce), la vicenda di *Beetlejuice* approda a un effettivo superamento delle contrapposizioni, mostrandone la natura non solo arbitraria ma disfunzionale: lungi dal servire a mantenere l'ordine sociale e massimizzare la felicità – tale sembra essere il messaggio ultimo del testo –, le distinzioni e le separazioni, anche quelle primordiali come la polarità vivi/morti, sono fonte di caos e di sofferenza, quando invece solo l'armonizzazione degli opposti sembra garantire una qualche forma di sollievo. Solo così è possibile insomma raggiungere un equilibrio tra le spinte tendenzialmente regressive dell'individuo e quelle progressive della società. Ma per capire meglio la profonda originalità della vicenda di *Beetlejuice* non ci si può esimere dal ricostruirne analiticamente i principali snodi strutturali e simbolici.

Dal punto di vista del genere, *Beetlejuice* è conforme alle coordinate della cosiddetta *horror comedy*, che si presenta come una derivazione di secondo grado rispetto alle dinamiche classiche dell'orrore: mentre i soggetti horror sono basati sul conflitto che oppone una norma antropo- e sociocentrica a un disordine non-culturale potenzialmente distruttivo, la commedia horror lenisce questo contrasto presentando gli elementi dell'orrore non-culturale come totalmente o parzialmente domestici, o in ogni caso come orizzonti di potenziale identificazione simpatetica. La situazione horror presupposta in *Beetlejuice* è quella classica della storia di fantasmi e della casa infestata, in cui – per esprimersi in termini coerenti *lato sensu* con la teoria freudiana – i vivi e i morti lottano per l'occupazione di uno stesso spazio.[1] Le storie classiche di fantasmi, infatti, benché interpretabili spesso come turbative dei riti di separazione che impediscono all'anima del defunto di lasciare la terra definitivamente,[2] si possono leggere tutte, in chiave freudiana, come cronache del contrasto generazionale che si instaura di fronte al rischio che il 'predecessore' (definisco in modo volutamente così astratto la funzione che in Freud spetta ancora alla figura del padre biografico) non voglia farsi da parte, e impedisca così al 'successore' (il 'figlio' di Freud) una piena realizzazione del sé come soggetto sociale.

La casa è il luogo ideale per il dispiegamento di un simile contrasto, poiché essa rappresenta il primo e più importante spazio di espressione della personalità: la casa è una

[1] Già Garsault 1989 aveva osservato come l'impianto narrativo organizzi simmetricamente il conflitto opponendo due coppie di coniugi assistite entrambe da un adiuvante (Beetlejuice per i Maitland, Otho per i Deetz), cui spetta il compito di mediare il contatto con l'alieno.

[2] In una linea che va dall'archetipo pliniano a *The Canterville Ghost* di O. Wilde, tra i precedenti più evidenti di *Beetlejuice*.

proprietà del soggetto, e in quanto tale una delle principali proprietà sociali dell'io (l'antanaclasi del termine 'proprietà' è la chiave del ragionamento). Non per niente il soggetto morituro, che ha definito il suo essere al mondo tramite *questa* proprietà, la abbandona con estremo rammarico (il rimando – obbligato – a «La roba» di Verga mi esime dall'argomentare oltre). La permanenza fantasmatica si può dunque facilmente modellizzare come attaccamento persistente ai luoghi della vita e ostilità per chi è destinato a goderne in seguito. In *Beetlejuice* questo impianto convenzionale è perfettamente mantenuto: fin dalla prima sequenza i coniugi Maitland sono rappresentati come singolarmente attaccati alla casa; la «vacation» (3:09) di cui si apprestano a godere è appunto una vacanza in casa («I'm so glad we're spending our vacation at home», confessa Barbara al marito, 3:29-30), e per entrambi lo spazio domestico è chiaramente un ambito di realizzazione dell'io: Adam lavora a un modellino del suo stesso mondo (il piano-sequenza dei titoli di testa fonde in *trompe-l'œil* a 1:53 una ripresa realistica del paesino con la sua stessa *maquette*),[1] e il modellino culmina appunto in una riproduzione della casa dove egli abita con la moglie (2:10-30); Barbara si dedica invece alla decorazione di interni ed è felice che la carta da parati ricevuta in dono dal marito le permetterà durante le vacanze di sistemare una stanza degli ospiti (3:20-25). Allo stesso modo il testo prepara la dinamica del contrasto successivo dando spazio alla resistenza che i coniugi oppongono alle richieste di acquisto della casa (4:20 sgg.), giudicata, in base a leggi non scritte ma nitide e condivise, «too big» per una coppia senza figli (4.44). Quando l'agente immobiliare osserva che la proposta d'acquisto viene «from a man in New York City» che «wants to bring the wife and family here for some peace and quiet» (4:34-38), la risposta di Barbara («That's exactly what we're looking for»: 4:42) anticipa in modo rapido ma univoco le ragioni della contrapposizione a venire – quella concorrenza, adombrata in ogni situazione di casa infestata, che oppone vivi e morti per il conseguimento *esclusivo* di uno stesso fine. La 'piccola' differenza rispetto all'impianto classico delle storie di fantasmi è che qui il punto di vista costruito dalla narrazione, e proposto al destinatario implicito come orizzonte identificativo, non è quello dei vivi, o almeno non è destinato a restare quello dei vivi a lungo: i coniugi Maitland moriranno poco dopo la loro entrata in scena (7:40), e la casa passerà subito di mano ai 'successori', rispetto ai quali si innescherà il meccanismo di ostilità competitiva che la cultura ci ha avvezzato a seguire solo dal punto di vista dei vivi.[2]

Anche la situazione di possessione demoniaca può essere pensata come variante dello stesso tipo di contrasto – *Beetlejuice* la presenta in modo indimenticabile quando i convitati a una cena di gelidi convenevoli sono invasati e ballano la calypso all'improvviso canto di *Day-O*, la celebre *Banana Boat Song* arrangiata da Harry Belafonte (50:20-52:11). Con quel tentativo di occupare la voce e la *persona* degli odiati *squatters*, i fantasmi rivendicano il loro diritto esclusivo a occupare la casa *come se loro ancora esistessero*. La possessione, insomma, è solo un estremo tentativo di riprendersi il sovraffollato spazio 'vitale' che la morte ha dato in usufrutto ai 'successori'. I posseduti non sono altro che corpi vivi (cioè con l'anima) che vengono *occupati* dalle anime ormai prive di corpo dei trapassati. Casa = anima = identità: la lotta tra vivi e morti viene condotta insomma all'insegna del diritto all'esistenza, come se un bene non-esclusivo qual è l'essere al mondo venisse trasformato, dalla mera logica del tempo lineare, in un bene *esclusivo* oggetto di un gioco a somma zero.[3]

[1] Sul valore simbolico delle rappresentazioni in miniatura di spazi urbani nel cinema si veda Higley 2001.

[2] Un'abitudine che rende perciò massimamente marcate le esplorazioni di altre prospettive, come quella memorabile di *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001).

[3] Devo l'illuminante definizione di beni esclusivi, non-esclusivi e inclusivi al filosofo Luigi Lombardi Vallauri (1981,

Questa situazione di concorrenza spaventosa e potenzialmente letale per i vivi, destinatari obbligati della nostra solidarietà, è forse particolarmente accentuata in una cultura interamente borghese come quella americana, dove l'ideologia rabbiosamente individualistica attenua o cancella le forme di continuità identitaria intergenerazionale ancora riconoscibili nella famiglia tradizionale europea (gli eredi titolari di un *genus*, di un *clan* aristocratico sono di fatto la perpetuazione *post mortem* di uno stesso superindividuo, come mostrano le continuità onomastiche e la rigidezza non negoziabile dei ruoli sociali). Tuttavia la dimensione concorrenziale implicita nello scontro morti/vivi è leggibile a ritroso già nelle più antiche attestazioni del tema della casa infestata. Si consideri ad es. il racconto celeberrimo che Plinio il Giovane riporta in una delle sue lettere ai familiari (7.27):

Erat Athenis spatiosa et capax domus sed infamis et pestilens. Per silentium noctis sonus ferri, et si attenderes acrius, strepitus uinculorum longius primo, deinde e proximo reddebatur: mox adparebat idolon, senex macie et squalore confectus, promissa barba horrenti capillo; cruribus compedes, manibus catenas gerebat quatiebatque. Inde inhabitantibus tristes diraeque noctes per metum uigilabantur; uigiliam morbus et crescente formidine mors sequebatur. Nam interdiu quoque, quamquam abscesserat imago, memoria imaginis oculis inerrabat, longiorque causis timoris timor erat. Deserta inde et damnata solitudine domus totaque illi monstro relicta; proscribebatur tamen, seu quis emere seu quis conducere ignarus tanti mali uellet.

C'era ad Atene una casa ampia e spaziosa che si diceva però fosse infestata dai fantasmi. Nel silenzio della notte si sentiva un risuonare di metallo e, ascoltando con più attenzione, uno sferragliare di catene prima lontano, poi molto vicino. Improvvisamente, appariva uno spettro, un vecchio lurido e macilento, con la barba lunga e i capelli arruffati; aveva i piedi stretti in ceppi, e le mani in catene che scuoteva. Per questo gli abitanti della casa trascorrevano, insonni, notti tremende, piene di angoscia e di terrore. La mancanza di sonno li faceva ammalare, e la paura cresceva finché morivano. Spesso infatti, anche se l'immagine non era più visibile, il suo ricordo si presentava alla vista, e il timore durava più della sua stessa causa. Per questo la casa era abbandonata e deserta, totalmente alla mercè di quel fantasma. Ma era sempre in vendita, caso mai qualcuno, ignorando un problema di simile gravità, la volesse comprare o prendere in affitto.

Nel seguito del racconto Plinio riporta il salvifico intervento del filosofo Atenodoro, che col suo superiore distacco neutralizza le aggressioni del fantasma; la rabbia del mostro, così viene rivelato, non era altro che una reazione a un imperfetto rito di separazione, e una volta espletate le formalità del corretto rito funebre e spedito così il fantasma nel mondo dei morti con un biglietto di sola andata, la casa stregata torna ad essere un sereno spazio abitativo (oltre che un ottimo investimento) per il vivente che ne era entrato in possesso quando nessuno la voleva. A monte di questa rassicurante dinamica di separazione, il disturbo dell'indugio fantasmatico ha però i chiari tratti di una competizione per uno spazio 'vitale'. L'apparizione del fantasma nella casa stregata è infatti causa diretta, o meglio appena mediata, di morte per i successivi occupanti: le sferraglianti manifestazioni notturne li spingono a un'insonnia tremebonda («Inde inhabitantibus tristes diraeque noctes per metum uigilabantur»), e all'insonnia tengono dietro malattia e morte in rapida e necessaria concatenazione («uigiliam morbus et crescente formidine mors sequebatur»). La necessità della concatenazione sembra un po' pretestuosa, ma ciò che segue la spiega molto bene: oltre che infestare propriamente lo spazio vitale esterno, infatti, il fantasma infesta quello spazio vitale interno cui si può assimilare la mente dei vivi («quamquam abscesserat imago, memoria imaginis oculis inerrabat»), al punto che a uccidere gli sfortunati abitatori della casa sembra essere più il tarlo dell'anti-

pp. 456-488, in particolare p. 457): esclusivi, in particolare, sono «quelli il cui possesso o godimento da parte di un soggetto esclude essenzialmente quello da parte degli altri (esempio il cibo: chi mangia una pagnotta esclude gli altri dal mangiarla)»; non-esclusivi sono invece «i beni che non comportano questa limitazione (esempio la verità: chi conquista una verità non solo non ne esclude gli altri, ma può facilitarne loro l'acquisizione)».

cipazione orrorosa che l'effettiva presenza del mostro («longiorque causis timoris timor erat»). La conclusione è appunto quella che – inutilmente – vorrebbero conseguire i Maitland in *Beetlejuice*: il totale ed *esclusivo* dominio dello spazio vitale conteso («Deserta inde et damnata solitudine domus totaque illi monstro relicta»).

Anche quando le variazioni narrative dello stereotipo tentano di correggerne qualche aspetto, esse ne confermano comunque la tendenza di fondo, che punta alla necessità 'progressiva' della separazione. In *The Others* di Alejandro Amenábar (2001), ad es., la focalizzazione narrativa coincide, in modo atipico e straniante, con il punto di vista dei defunti, ma nessuna ipotesi di superamento del conflitto viene avanzata al di là della 'corretta' separazione conclusiva. Anche in *Ghost* (Jerry Zucker, 1990), che pure rappresenta in modo non contrastivo ma simpatetico il rapporto tra vivi e morti, il destino ultimo del fantasma è la separazione dai vivi (il morto non vuole altro che «go into the light»).[1] In una diversa prospettiva il narratore ironico e onnisciente di *The Canterville Ghost*, il racconto di O. Wilde che costituisce il principale ipotesto letterario di *Beetlejuice*,[2] manifesta simpatia per il punto di vista del fantasma, ma il 'lieto' fine realizzato grazie alla mediazione della vergine Virginia consisterà nei ben noti valori progressivi della cultura: il padre demoniaco finirà relegato nel passato irreversibile (il fantasma, adeguatamente connotato come colpevole e perverso, trova infine la pace grazie alle preci di Virginia e può quindi essere liquidato, come il *senex* pliniano, in un sepolcro blindato dal rito), mentre un futuro roseo di promesse si schiuderà alla nuova coppia giovane e innocente (Virginia Otis che sposa il duca di Cheshire appena maggiorenne).

Il rovesciamento operato in *Beetlejuice* va invece molto al di là di quelli appena menzionati – formalmente trasgressivi rispetto alla tradizione, ma sostanzialmente conservatori rispetto ai suoi impliciti ideologici. In *Beetlejuice*, infatti, viene messa in crisi proprio la necessità assiomatica della separazione sottesa a e confermata da ogni altro racconto di fantasmi. L'orizzonte comico del genere *horror comedy* potrebbe far pensare a un rovesciamento di tipo carnevalesco,[3] che rappresentando l'eccezionalità circoscritta di una trasgressione conferma *e contrario* la regola negata. Ma a mio giudizio il rovesciamento proposto da *Beetlejuice* non è compensativo, bensì una vera e propria decostruzione *queer* di una delle polarità più radicate e inderogabili di tutti i sistemi culturali, quella appunto che oppone i vivi ai morti.[4] Il rovesciamento wildiano simpatizza ironicamente per il morto, ma non riesce a staccarsi dall'idea che ciò che è morto vada comunque superato. Burton invece mescola le carte in tavola e propone in *Beetlejuice* un riassetto dei valori che vede nell'inversione dei ruoli e nel superamento delle con-

[1] Giustamente Newman 2011, p. 413 oppone *Beetlejuice* a *Ghost*, anche se non dispone di adeguata terminologia antropologica per spiegare, dietro l'apparente affinità, il carattere atipico del primo rispetto al conformismo del secondo. Fuori strada, a mio giudizio, l'interpretazione lacaniana articolata invece da Faber 2009, che associa a questi due film anche *Ghostbusters* (I. Reitman, 1984).

[2] A motivo, come riconoscono in molti (ad es. Viteritti 2006, p. 52), della solidarietà ai fantasmi contro i vivi; ma il rovesciamento comico che rende i fantasmi teneri e simpatici non è una novità del soggetto che Burton sceneggiò insieme a Michael McDowall, Larry Wilson e Warren Skaaren: secondo McMahan 2005, p. 60, a monte di *Beetlejuice* ci sono soprattutto i tre film *Topper* (N. Z. McLeod, 1937), *Topper Takes a Trip* (Idem, 1939) e *Topper Returns* (R. Del Ruth, 1941), in cui una coppia di fantasmi burloni (morti anch'essi insieme in un incidente d'auto) perseguita gli amici ancora vivi con interferenze esilaranti. Questa ipotesi è coerente, del resto, con la cultura di Tim Burton, in cui l'immaginario televisivo e cinematografico prevale decisamente su quello letterario.

[3] Per il concetto vedi Bachtin [1965] 1979. Alcuni studiosi, ad es. Weishaar 2012, pp. 54-55, analizzano appunto il sovvertimento operato dallo spiritello come segno di inversione carnevalesca. Ma il carnevalesco di *Beetlejuice* è molto lontano dal giocoso grottesco rabelaisiano, e si presenta come un principio di potenziale nuova oppressione. Molto più sottile e condivisibile è invece la posizione di Spooner 2006, pp. 68-69, che riconduce l'opera di Burton, e *Beetlejuice* in particolare, alla categoria del «Gothic-Carnivalesque», da lei definita come la dimensione in cui «the sinister is continually shading into the comic and vice versa».

[4] Sul ruolo determinante dell'opposizione vivi/morti nella costituzione dei sistemi culturali insiste ad es. Baudrillard 1976.

trapposizioni una reale speranza di miglioramento delle condizioni di vita (o non-vita) permesse dai sistemi culturali.[1] Cerchiamo di vedere più da vicino in che modo abbiano luogo le inversioni e gli annullamenti delle polarità.

Come anche altrove in Burton, il ruolo del *pater* in *Beetlejuice* è declinato in modo regressivo, con connotati del tutto inidonei a veicolare la 'normale' istanza di repressione. Per *pater* intendo ovviamente non i padri anagrafici o ufficiali, ma i soggetti che rivestono il ruolo del 'predecessore' da superare. Per *pater* in *Beetlejuice* si devono intendere quindi, ovviamente, i fantasmi dei Maitland. Non solo giovani in senso stretto, ma infantilizzati da ulteriori tratti specifici. Tanto per cominciare, essi sono chiaramente due bambinoni attardati: Adam non ha altro ideale che chiudersi in cantina o in soffitta a lustrare il mondo giocattolo del suo modellino (3:00 sgg.); Barbara, nei suoi immancabili vestitini Holly Hobbie, si rammarica della mancata maternità (4:47) ma giocare col marito non le dispiace poi troppo. La morte, evento regressivo per eccellenza (perché sospinge all'indietro verso il passato irreversibile), viene rappresentata nel testo come un'ulteriore infantilizzazione (oltre che come conseguenza diretta di una sensibilità tutta infantile per gli animaletti, 7:20 sgg.).[2] Il momento della morte è di fatto la nascita verso una nuova infanzia, segnata da inesperienza, disorientamento, e minorità rispetto alle guide costituite. Non a caso a disposizione dei «recently deceased» (9:26-52) c'è un salvifico manuale, e per i casi disperati un «caseworker» (29:21) che rabbercia i danni dell'inesperienza. La posizione di Juno è di fatto quella di una tutrice e di un'educatrice, che non interviene ad aiutarli *ex machina* con la mano ferma dell'adulta, ma insiste, come si fa con i giovani che si vuole educare, perché essi trovino *da soli* la strada per risolvere i loro problemi di autoaffermazione («Get them out yourselves! It's your house»: 34:18; «Start simply. Do what you know. Use your talents. Practice»: 34:35).[3] Infantile, soprattutto, è lo spirito con cui i fantasmi svolgono il loro mestiere di spauracchi dei vivi, in cui sembrano trovare un piacere forse direttamente proporzionale alla loro inefficacia («We did it!»: 52:17). In sostanza, la storia della morte dei Maitland è la storia tutta burtoniana di un maldestro tentativo di uscire dall'infanzia, che innesta atteggiamenti progressivi superficiali e di pura facciata su un fondo di sostanziale inettitudine.

Parallelamente, il ruolo del figlio, cioè del 'successore' nella dinamica di scontro vivi/morti, non è qui simbolicamente progressivo, come in tutte le storie del terrore, ma compete a individui che non hanno alcuna parentela con i giovani dal radioso futuro cui ci abitua l'ideologia del racconto di fantasmi. I 'figli' in *Beetlejuice* sono i coniugi Deetz, due newyorkesi di mezza età rappresentati come invadenti, odiosi e «ghoulish»: nel rovesciamento burtoniano, i fantasmi sono carini e simpatici, mentre a fare paura non possono che essere i vivi, oggetto appunto dei tentativi di bio-esorcismo. In realtà l'invadente spiacevolezza dei coniugi Deetz non è il solo tratto rilevante nella loro definizione: essi sono in primo luogo vittime patenti del principio di prestazione che permea la società urbana postindustriale.[4] Come corollario, essi sono anche arcistufi di fare i genitori, come rivela la solitudine lunatica e depressa della loro figlia adolescente Lydia.

[1] Può essere interessante ricordare che Benshoff 1997, p. 265 (in uno studio importante sulla rappresentazione dell'omosessualità nel cinema) parla di Burton come di un tipico «queer straight»: a dimostrare che non nell'orientamento sessuale, ma nell'atteggiamento verso il mondo risiede la chiave di un'identità autenticamente queer. Un altro elemento in comune con Paolo, che da bravo *queer straight* ha dedicato all'identità omosessuale anni di studio e pagine acute e divertenti (Zanotti 2005, Idem 2006).

[2] Sulle valenze simboliche del cagnolino che causa la morte dei Maitland si veda Viteritti 2006, p. 38.

[3] Che Juno sia percepita come tutrice suo malgrado è confermato dalla gag dei giocatori di baseball morti in un incidente stradale, che, ancora inconsapevoli di essere nell'altro mondo, continuano a rivolgersi a lei chiamandola ripetutamente e storditamente «coach» (1:01:04-09).

[4] Memorabilmente definito e studiato in Marcuse 1955.

Quelli che la schematizzazione della vicenda impone di considerare come i due 'cattivi' del dramma, sono in realtà due soggetti infelici alla ricerca di un'alternativa all'inserimento opprimente nei propri ruoli sociali.

L'incontro tra le due istanze contrapposte (progressiva e regressiva) avviene sul terreno neutro e condiviso del *gioco*. I fantasmi cercano di spaventare i vivi ma in realtà *si divertono* (e infatti ridono loro per primi, 52:15). Gli adulti di città invece *vogliono regredire* rilassandosi (4:39-40), e anche l'esperienza della possessione sembra loro una specie di gioco infantile che li disinibisce e li diverte. La conseguenza è che i trucchi (ad es. le apparizioni fantasmatiche tradizionali o la possessione) non funzionano come dovrebbero ma al contrario: ciò che dovrebbe spaventare e repellere finisce per rilassare ed attrarre («It was like being in an amusement park»: 59:48). I vivi, di fatto, scoprono quello che tutti in teoria dovrebbero sapere, e cioè che i fantasmi sono portatori di un'istanza regressiva. La vera novità di Burton consiste però nel mostrare come questa scoperta si affianca all'intuizione che di questa regressione i vivi sono i primi ad aver bisogno.

La mediazione risolutiva tra le due istanze contrapposte deriva dal riconoscimento del loro carattere fondamentalmente complementare, ed è affidata al personaggio di Lydia Deetz, la figlia che, nel ruolo di *final girl*, concilia l'orizzonte del mostruoso antisociale con le norme progressive della società.[1] L'atteggiamento di protesta che caratterizza inizialmente Lydia, adolescente sola e suicidaria (la tragicomica redazione della lettera di addio è a mio giudizio tra le scene migliori del film: «I am alone»: 1:02:23 sgg.), si può leggere come una rivolta contro l'individualismo arrabbiato in cui possono degenerare le forze progressive (alleate cioè dello sviluppo individuale e dell'adempimento sociale) quando siano *troppo accentuate* e senza correzioni. In effetti i genitori di Lydia sono spinti dal sistema a un surplus alienante di *performance* e di autorappresentazione, che li definiscono come adulti di successo; proprio per questo, però, essi finiscono per non aver tempo, modo e voglia di occuparsi della prole, e per maturare invece aspirazioni regressive che bilancino gli sconfinamenti rovinosi del principio di prestazione. Ciò che i genitori di Lydia desiderano è barattare le responsabilità parentali con il relax del gioco e del piacere. Questo desiderio regressivo dei vivi è simbolicamente bilanciato dalla disponibilità progressiva dei fantasmi: i Maitland sono infatti rappresentati come genitori mancati che approfittano del contatto con Lydia per realizzare *post mortem* la propria maturità nel ruolo parentale. Nella logica tradizionale del racconto di fantasmi ogni istanza progressiva (cioè ogni tentativo del fantasma di seguire i vivi nel loro cammino verso il futuro, invece di sparire nel passato irreversibile) viene configurato come aberrante e mostruoso. Nella logica narrativa burtoniana, invece, la disponibilità dei fantasmi a 'crescere', a trasformarsi da bambinoni sterili in genitori modello, non solo non è demonizzata, ma è vista come la sola 'cura' dei viventi. È solo grazie alla cooperazione progressiva con i morti, infatti, che i vivi possono realizzare il loro sogno regressivo, sostituendo finalmente il gioco alla produttività compulsiva (come dice Charles Deetz, «I'm here to relax and clip coupons, and, damn it, I mean to do it»: 15:05-08).

La mediazione svolta da Lydia in questo caso ci aiuta anche a capire, tra l'altro, perché il ruolo di *final girl* spetti immancabilmente a figure, come lei, di connotazione asessuata o androgina.[2] L'androginia non è altro infatti che un tratto di femminilità

[1] Il concetto di «final girl», definito da Clover 1992, è ormai un termine comune sia della *film theory* che dei *gender studies*: esso si riferisce alla figura femminile che spesso, nelle narrazioni horror, riesce a sconfiggere il mostro e sopravvive a tutti i compagni.

[2] Secondo Clover 1992 la *final girl* ha una serie di caratteristiche ricorrenti, tra cui spiccano la sessualità acerba o latente, un aspetto androgino e un rapporto complesso e ambivalente con il mostro stesso. La teoria di Clover, rapidamente assorbita da soggettisti e sceneggiatori hollywoodiani, ha di fatto determinato numerose sue conferme *a posteriori*;

adolescenziale, acerba e indefinita al confine tra infanzia e maturità sessuale. A monte della *final girl* c'è infatti una serie di personaggi di bambine appena puberi (Rapunzel, Biancaneve, Cappuccetto Rosso, Bella), la cui funzione è addomesticare la bestia delle istanze antisociali (la sessualità prima delle altre, ma anche come *sineddoche* di tutte le altre) e ricondurre lo sposo-mostro all'interno del confine della cultura.

La straordinaria originalità della poetica di Tim Burton consiste nel rinnovare anche questo tradizionalissimo ruolo narrativo, trasformandone i tratti strutturalmente progressivi in spunti di felice regressione. Qui infatti la mediazione non si realizza nel consueto addomesticamento di uno sposo, ma in un inedito e doppio addomesticamento dei ruoli parentali. Lydia, in effetti, non è altro che una bambina alle soglie della pubertà che trova preferibile tornare indietro come figlia felice piuttosto che andare avanti verso il ruolo di sposa cui la cultura la destina: mediando tra vivi e morti, Lydia accoglie infatti due genitori nuovi e 'mostruosi' all'interno dello spazio culturale e si assicura finalmente quell'infanzia appagata di cui è ancora inesperta. Parallelamente, le responsabilità parentali spensieratamente assolte dai fantasmi dei Maitland permetteranno anche ai genitori vivi di Lydia di esercitare la loro funzione in modo non repressivo, ma per una volta rilassato e solidale (1:22:55 sgg.). Il futuro della ragazza consiste dunque non nel 'progresso' verso il matrimonio, ma nel recupero utopico di un'infanzia incompatibile con l'ordine borghese del mondo. Non è un caso che quando Lydia fa la sua prima comparsa (13:48 sgg.), nel perfetto *look* da adolescente infelice, il suo stile *goth* la faccia sembare molto più adulta (20:14) di come invece si presenterà alla fine, con l'uniforme del liceo (1:22:33). Non è un caso, soprattutto, che l'azione mostruosa innescata dallo spiritello consista in un tentativo di matrimonio che rovescia in spaventosa mascherata lo schema tradizionalmente conciliatorio di *Bella e la Bestia*. Qui il matrimonio non può e non deve riuscire, perché il futuro di Lydia contiene un 'passato felice' da cui né lei né chiunque altro vorrebbe mai allontanarsi.

Il riferimento al culmine negativo della vicenda ci permette di approfondire e chiarire il ruolo narrativo dello spiritello eponimo nel film, il cui profilo è facilmente riconducibile al ruolo, ben noto ad antropologi e storici delle religioni, del *trickster*.[1] La posizione di Beetlejuice, in teoria «bio-exorcist» (21:59) alleato dei fantasmi ma in pratica irriducibile «troublemaker» (35:15) e fautore di un caos di cui essi stessi sono i primi a soffrire, si può capire solo se si individuano nella storia due distinti schieramenti dialettici: da un lato la lotta tra vivi e morti di cui abbiamo parlato sopra, dall'altro quella che oppone lo spiritello al fronte comune di fantasmi e mortali.[2] È solo questo secondo schieramento a realizzare la fusione impossibile tra atavici rivali – e il folletto è il catalizzatore narrativo di un connubio altrimenti impensabile. Beetlejuice è infatti antagonistico a qual-

restano ancora da indagare, tuttavia, le relazioni della *final girl* con possibili antecedenti del ruolo nei sistemi mitologici e nell'immaginario religioso in genere. Il carattere asessuato di Lydia è ben messo in luce da Lardieri 2008, che però non ipotizza spiegazioni se non fondamentalmente tautologiche («il personaggio di Lydia sembrerebbe spiegare questa avversione del regista [per la sessualità] come un qualcosa che vuole lasciare fuori dal suo cinema perché in contrapposizione con il suo modo di vedere le cose»: p. 45).

[1] La bibliografia sul *trickster* è molto ampia; per un chiaro orientamento generale si veda almeno Waddell 2010 (parziale e tendenzialmente superata la monografia di Miceli 1984). La centralità del *trickster* nel sistema filosofico di C. G. Jung spiega l'abbondanza di contributi sul tema nell'ambito della psicologia analitica. Tra questi spicca un saggio recentissimo sulle rappresentazioni cinematografiche del *trickster* (Bassil-Morozow 2012), opera, non a caso, di una delle più valide interpreti burtoniane.

[2] Anche sul piano connotativo la funzione 'progressiva' dei Maitland è evidente dalla loro tendenziale 'normalità', su cui si staglia la carica socialmente insostenibile dello spiritello. Burton stesso precisa la necessità di una simile opposizione: «To me they always were kind of nice, but there was a lot of criticism that they were bland and everything else was great. But if you didn't have those bland characters for Betelgeuse and those afterlife characters to bounce off of, it wouldn't be what it is. That was the point, in a way» (Burton in Salisbury 2008, p. 69).

siasi forma di solidarietà prosociale in quanto esprime in modo non mediato gli istinti libidici primari – sessuali e creaturali (45:19 sgg.), come una sorta di personificazione dell'Es ancora esente da ogni disciplina. Il suo stesso nome lo rivela: Beetlejuice è infatti deformazione equivoca per omofonia del ben più aulico nome ufficiale Betelgeuse, ed esprime col suo significato incongruo e disgustoso una sorta di volontà infantile di abbassamento per trivializzazione, volontà che ha nella sfera dei fluidi organici e dello schifo un ambito espressivo privilegiato.[1] La dinamica della vicenda mostra perciò i pericoli di uno scatenamento incontrollato dell'Es, i cui effetti disastrosi non tardano a configurarsi nuovamente come una forma di energia repressiva. Una volta entrato nel mondo reale, infatti, l'Es scatenato di Beetlejuice si trasforma in un nuovo opprimente padrone che si manifesta tramite imposizione e violenza (il matrimonio cui il demonio vorrebbe costringere Lydia rovescia come abbiamo visto il motivo del felice scioglimento di *Bella e la bestia*).[2]

Se dunque l'Es, da cui ogni soggetto è abituato ad aspettarsi affrancamento regressivo, si rivela dannoso quanto il Super-Io che solitamente lo reprime, dove cercare scampo? La risposta di Burton sembra essere: nella sconfitta congiunta dell'Es e del Super-Io, in nome di un regime non più storicamente dialettico ma staticamente fusionale tra gli opposti. Di fatto gli opposti – i morti e i vivi – coesistono nella felice utopia burtoniana, che è anche la malinconica utopia zanottiana di *Trovate Ortensia!* Ma sempre di utopia si tratta – l'impossibile conciliazione, in un onirico, astorico presente, di opposti destinati dalla Storia alla reciproca esclusione. Anche nel *Testamento Disney* di Zanotti il contrasto di fondo oppone il mondo 'reale' degli adulti, che ammette il crimine, la distruzione e il tempo irreversibile; e il mondo infantile della banda Disney, che presuppone l'inesistenza del tempo, e reagisce con impulsi regressivi a ogni occasione di trasformazione e di trapasso. Nel memorabile epilogo del romanzo la frase «Scava, Paperoga, scava»[3] è un segno della pragmatica immanente a *Beetlejuice* come a tutta l'opera zanottiana: la lotta per rimanere quello che si è veramente, o per realizzare compiutamente quell'infanzia ideale da cui la normalità del mondo sembra volerci esiliare ogni momento, è un atto disperato, come scavare in una discarica. Disperato non tanto per l'aspetto 'ago nel pagliaio', ma per il fatto che dall'oggetto defunzionalizzato che è stato buttato via non si potrà comunque mai recuperare la perfezione funzionale: il cadavere della ragazzina uccisa non tornerà ad essere quello che era, e lo scavo di Paperoga resterà inutile. Tutt'al più potrà saltar fuori un morto, nella migliore delle ipotesi un mostro: le discariche contengono il passato, e quindi anche la felicità perduta. Si capisce così come l'estetica del mostruoso si sviluppi, in Burton come in Zanotti, a partire dall'immagine dell'oggetto perduto, scartato o superato, dal fascino del cimitero come della discarica:[4] il mostro è il massimo che si possa recuperare da un'operazione di scavo tra i rifiuti. La lotta contro

[1] Per un'interpretazione del significato simbolico del nome Beetlejuice e della nominazione in generale vedi Bassil-Morozow 2012, pp. 31-32. Sulle valenze estetiche dello schifo, invece, più che Carroll 1990 (una fortunata monografia sulla teoria generale dell'orrore che dà ampio spazio alle funzioni del disgusto) il testo di riferimento è senz'altro Menninghaus 1999.

[2] Bassil-Morozow 2012, p. 33 insiste, in modo fondamentalmente condivisibile, sul rifiuto della realtà implicito nella personalità e nelle azioni dello spiritello; a ben vedere, in effetti, la conciliazione finale di cui è artefice Lydia è comunque una soluzione progressiva, che permette a un aggregato sociale, per quanto anomalo, di prosperare integrandosi al contesto. Il dominio incontrastato dello spiritello significherebbe invece distruzione di ogni possibile armonia sociale in nome di uno scatenamento pulsionale incontrollato.

[3] Cito dalla chiusa del romanzo nella versione (elettronica) del 7 marzo 2002.

[4] Tra mille possibili, solo un riferimento cursorio a un'affermazione di Tim Burton che esplicita l'affinità dei luoghi chiave della sua formazione (il cimitero di Burbank, sua città natale) coi musei, luoghi deputati alla raccolta di oggetti defunzionalizzati: «when I did start frequenting museums, I was struck by how similar the vibe was to the cemetery» (Burton in Magliozzi, He 2009, p. 6). Non a caso Viteritti 2006, p. 105 associa il cimitero di *Beetlejuice* proprio al cimitero di Burbank teatro dei giochi infantili del regista.

il tempo condotta da spiriti regressivi come Zanotti o Tim Burton porta tutt'al più al ritrovamento di teneri balocchi scassati, che non conservano nulla della loro perfezione ma surrogano almeno con l'apparenza ferita e sempre in grado di ispirare un'emozione infantile la loro caduta dalla perfezione originaria.

Riferimenti bibliografici

Testi letterari

Barrie J. M., *Peter and Wendy*, New York, Scribner, 1911.

Carroll L., *Through the Looking Glass, and What Alice Found There* [1871], in Idem. *The Annotated Alice*, ed. by M. Gardner, Harmondsworth, Penguin, 1970.

Grimm J. e W., *Kinder- und Haus-märchen: Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage* [1837], hrsg. von H. Rolleke, Frankfurt a.M.-Leipzig, 2004.

Lindgren A., *Boken om Pippi Långstrump*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1945-1948; trad. it. *Pippi Calzelunghe*, Firenze, Vallecchi, 1958.

Shelley M., *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, London, Lackington *et alii*, 1818.

Walpole H., *The Castle of Otranto. A Gothic Story*, London, 1764.

Wilde O., *The Canterville Ghost* [1887], in Idem, *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*, London, Osgood, 1891.

Zanotti P., *Bambini bonsai*, Milano, Ponte alle Grazie, 2010.

Zanotti P., *Il testamento Disney*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013.

Zanotti P., *Trovate Ortensia!*, [dattiloscritto inedito], 1999.

Filmografia

Amenábar A., *The Others*, usa-Francia-Spagna-Italia, 2001.

Burton T., *Frankenweenie* [cortometraggio], usa, 1984.

Burton T., *Beetlejuice*, usa, 1988; citato dal dvd *Beetlejuice. Spiritello porcello*, Italia, Warner Home Video, 1999.

Burton T., *Batman*, usa-uk, 1989.

Burton T., *Edward Scissorhands*, usa, 1990, citato dal dvd *Edward mani di forbice*, Milano, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2006.

Burton T., *Batman Returns*, usa-uk, 1992.

Burton T., *Ed Wood*, usa, 1994, citato dal dvd *Ed Wood*, ed. speciale, Milano, Buena Vista, 2003.

Burton T., *Sleepy Hollow*, usa-Germania, 1999.

Burton T., *Big Fish*, usa, 2003.

Burton T., *Charlie and the Chocolate Factory*, usa-uk, 2005, citato dal dvd *La fabbrica di cioccolato*, Milano, Warner Bros. home video, 2005.

Burton T., Johnson M., *Corpse Bride*, uk-usa, 2005.

Burton T., *Alice in Wonderland*, usa, 2010.

Burton T., *Dark Shadows*, usa-Australia, 2012.

Burton T., *Frankenweenie*, usa, 2012.

Del Ruth R., *Topper Returns*, usa, 1941.

Freund K., *The Mummy*, usa, 1932.

McLeod N. Z., *Topper*, usa, 1937.

McLeod N. Z., *Topper Takes a Trip*, usa, 1939.

Reitman I., *Ghostbusters*, usa, 1984.

Selick H., *The Nightmare before Christmas*, usa, 1993.

Whale J., *Frankenstein*, usa, 1931.

Zucker J., *Ghost*, usa, 1990.

Studi

Bakhtin M. M., *Творчество Франсуа Раблэ и народная культура средневековья и Рэнэссанса* [1965]; trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

Bassil-Morozow H., *Tim Burton. The Monster and the Crowd: A Post-Jungian Perspective*, London, Routledge, 2010.

Bassil-Morozow H., *Individual and Society in the Films of Tim Burton*, in Hauke, Hockley 2011, pp. 206-224.
Bassil-Morozow H., *The Trickster in Contemporary Film*, London, Routledge, 2012.
Baudrillard J., *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
Benshoff H. M., *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
Birkin A., *J M Barrie & the Lost Boys*, New Haven, Yale University Press, 2003.
Canby V., *Beetlejuice is Pap for the Eyes*, «The New York Times», 8 maggio 1988.
Carroll N., *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990.
Ciment M., Vachaud L., *Vincent, Beetlejuice, Edward et les autres*, «Positif», 364, 1991, pp. 16-22.
Clover C. J., *Men, Women and Chain Saws. Gender in the modern horror film*, Princeton (nj), Princeton University Press, 1992.
Di Donato M., *Tim Burton: visioni di confine*, Roma, Bulzoni, 1999.
Edelman L., *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham (nc), Duke University Press, 2004.
Faber L. W., *The spectre of death: Suppression of bodily death through representations of the afterlife in "Ghostbusters", "Beetlejuice", and "Ghost"*, ma thesis, West Virginia University, Eberly College of Arts and Sciences, 2009.
Ferenczi A., *Tim Burton*, Paris, Cahiers du cinéma, 2010.
Foucault M., *Histoire de la sexualité*, vol. i, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
Fraga K. (ed.), *Tim Burton Interviews*, Jackson (ms), University Press of Mississippi, 2005.
Freud S., *Totem e tabù* [1912-1913], in Idem, *Opere*, ed. diretta da C. L. Musatti, vol. 7, *Opere 1912-1914: Totem e tabù e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1975.
Garsault A., *Méliès retrouvé*, «Positif», 336, 1989, pp. 61-63.
Grilli A., *Storie di Venere e Adone. Bellezza, genere, desiderio*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.
Hallenbeck B. G., *Comedy-Horror Films. A Chronological History, 1914-2008*, Jefferson (nc), McFarland, 2009.
Hanke K., *Tim Burton: An Unauthorized Biography of the Filmmaker*, Los Angeles, Renaissance Books, 2000.
Hauke Chr., Hockley L., *Jung & Film ii. The Return*, Hove, Routledge, 2011.
Heger Chr., *Mondbeglänzte Zaubernächte. Das Kino von Tim Burton*, Marburg, Schüren, 2010.
Higley S. L., *A Taste for Shrinking: Movie Miniatures and the Unreal City*, «Camera Obscura», 16, 2001, pp. 1-35.
Horkheimer M., Adorno Th. W., *Dialektik der Aufklärung*, [1944, 1969²]; trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010 («pbe»).
Horsley J., *The Secret Life of Movies Schizophrenic and Shamanic Journeys in American Cinema*, Jefferson (nc), McFarland & Co, 2009.
Jung C. G., *Die psychologischen Aspekte des Mutter-Archetypus* [1938-1954]; trad. it. *Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre*, in Idem, *Opere*, vol. 9.1, Torino, Boringhieri, 1980, pp. 75-108.
Lardieri L., *Tim Burton. L'evoluzione del diverso e dell'emarginato*, Roma, Sovera, 2008.
Lee S. H. T., *How to Analyze the Films of Tim Burton*, Edina (mn), Abdo, 2012.
Lombardi Vallauri L., *Corso di filosofia del diritto*, Padova, cedam, 1981.
Lotman J. M., *О метаязыке типологических описаний Культуры*, in *Труды по знаковым системам*, vol. iv, Tartu, 1969, pp. 460-477; trad. it. *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in Ju. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 145-181.
Magliozzi R. S., He J. (eds.), *Tim Burton*, New York, Museum of Modern Art, 2009.
Marcuse H., *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press, 1955.
McMahan A., *The Films of Tim Burton. Animating Live Action in Contemporary Hollywood*, New York, Continuum, 2005.
Menninghaus W., *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1999.
Merschmann H., *Tim Burton. The Life and Films of a Visionary Director*, London, Titan Books, 2000.
Miceli S., *Il demiurgo trasgressivo: studio sul trickster*, Palermo, Sellerio, 1984.
Neumann E., *Die grosse Mutter. Der Archetyp des grossen Weiblichen*, Zürich, Rhein, 1956.
Newman K., *Nightmare Movies: Horror on Screen Since the 1960s*, London, Bloomsbury Pub, 2011.
Odell C., Le Blanc M., *Tim Burton*, Harpenden, Pocket Essentials, 2005.
Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
Orlando F., *Letteratura, ragione e represso: tre studi freudiani*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1990-1997: vol. 2, *Per una teoria freudiana della letteratura*, 1992.
Orlando F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

Page E., *Gothic Fantasy: The Films of Tim Burton*, London, Marion Boyars, 2007.
Rose F., *Tim Cuts Up*, in Woods 2007, pp. 62-70.
Salisbury M. (ed.), *Burton on Burton*, London, Faber & Faber 1995, 2000², 2006³, ed. elettronica 2008.
Singh G., *Film after Jung: Post-Jungian Approaches to Film Theory*, Hove, Routledge, 2009.
Smith J., Matthews C. J., *Tim Burton*, London, Virgin Books, 2002.
Spaladori S., *Tim Burton: il paese gotico delle meraviglie*, Recco (GE), Le Mani, 2010.
Spanu M., *Tim Burton*, Milano, Il Castoro, 1998.
Spooner C., *Contemporary Gothic*, London, Reaktion, 2006.
Viteritti M., *La fabbrica dei sogni: l'immaginario infantile nel cinema di Tim Burton*, Cantalupa, Effatà, 2006.
Waddell T., *Wild/Lives: Trickster, Place and Liminality on Screen*, Hove, Routledge, 2010.
Weishaar S. R., *Masters of the Grotesque: The Cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, the Coen Brothers and David Lynch*, Jefferson (NC), McFarland, 2012.
Woods P. A. (ed.), *Tim Burton. A Child's Garden of Nightmares*, London, Plexus, 2007.
Zanotti P., *Il gay: dove si racconta come è stata inventata l'identità omosessuale*, Roma, Fazi, 2005.
Zanotti P. (a cura di), *Classici dell'omosessualità: l'avventurosa storia di un'utopia*, Milano, BUR, 2006.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Luglio 2014

(CZ 2 · FG 3)

SOMMARIO

LE VIE DEL *ROMANCE*: TRACCE, METAMORFOSI, RESURREZIONI DEL ROMANZESCO NELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA

A cura di Simona Micali e Marina Polacco